Maurice Blanchot

La bestia de Lascaux

El último en hablar

Nota de presentación de
José Jiménez

Traducción de
Alberto Ruiz de Samaniego

tecnos

Título original:
La bête de Lascaux.
Le dernier à parler

1.ª edición, 1999
Reimpresión, 2001

© Éditions Fata Morgana, 1982 y 1984
© EDITORIAL TECNOS (GRUPO ANAYA, S. A.), 2001
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-3457-X
Depósito Legal: M. 7.947-2001

Printed in Spain. Impreso en España por Lavel

Índice

NOTA DE PRESENTACIÓN: LA PALABRA DEL ORIGEN, por José Jiménez ..... *Pág.* 9

LA BESTIA DE LASCAUX 15

EL ÚLTIMO EN HABLAR 45

Nota de presentación

La palabra del origen

René Char, Paul Celan. Dos de los más grandes poetas de este siglo. Aunque no ellos, su poesía. Pero sin quedarse siquiera ahí. Para interrogar, a través de su poesía, la fuente, la raíz de lo poético. Maurice Blanchot sobre la palabra inicial.

Podemos ver los dos textos: La bestia de Lascaux, El último en hablar, *unidos por un círculo de sentido, por la comunicación de dos imágenes. La bestia innombrable, René Char. El resto, el resto cantable, Paul Celan. ¿Cómo hablar de lo que no*

se puede decir? ¿Cómo modular lingüísticamente lo inefable?

Se requiere un volver atrás. Un ensimismamiento del lógos. *Ese invento antropológico, como tantos otros, de los antiguos griegos, que expresaba con un solo término la unidad indisociable de pensamiento y lenguaje. Y que a través de la deriva fluyente de la filosofía se convertiría en estructura sustentante de la idea de razón en nuestra tradición cultural.*

Pero el lógos *tiene su sombra. Su raíz no explícita. Que, sin embargo, se desvela en la palabra de los poetas: la bestia innombrable, el resto cantable. El análisis de la cuestión nos remite, con Blanchot, a Platón, quien consideraba ya «de vieja data» la disputa entre filosofía y poesía.*

Se trata de fijar la teoría de la verdad. Y en esa tarea del pensamiento Platón establece la primacía de la palabra racional y a la vez, como nos hace ver Blanchot, la desconfianza de la misma frente a la palabra irracional del rito y la poesía y frente a la palabra escrita. La cuestión es, incluso, todavía más amplia. Porque debe ponerse en relación, en la obra platónica, con su crítica radical de la mímesis, *de la imagen.*

Sin embargo, aquello que ha de negar para constituirse como tal, no deja de intervenir como trasfondo en el pensamiento racional. Lo no dicho constituye su origen. Lo que, por boca de Sócrates, Platón considera «terrible» es el silencio, *el resto no dicho, que habita en la palabra poética. O en «la palabra pura que da sentido a lo sagrado». O en la palabra escrita que, como se quejaba Platón, no nos responde cuando la hablamos. El silencio.*

Aunque pueda incluso pretender investirse de su forma, no toda palabra alcanza ese grado: lo poético, la pureza, la escritura. Sólo se llega a él cuando la palabra, aunque podríamos decir también la imagen, establece un vínculo con el inicio, con el origen.

*Es ese lenguaje del inicio, del comienzo, el que se deja ver en las artes: la poesía, la escritura, la pintura, o en el ritual, la profecía, el oráculo. Es un lenguaje previo a la razón, anterior a ella, «irrazonable» (*déraisonnable*), como lo denomina Maurice Blanchot.*

Un lenguaje que hace experimentar al hombre la pérdida de su razón, y por eso lo remite a su dimensión inicial, a su origen, en el mundo no

racional de la vida, común con las bestias, los animales. Es así como en el poema de Char la Sibila, su sabiduría ancestral, se encuentra con la bestia de Lascaux: palabra y figura del saber de los inicios, donde el hombre «sabe», «conoce», sin el apoyo del lógos, *de la construcción racional.*

En la aproximación de Blanchot a Paul Celan las palabras parecen tomar cuerpo. Los términos originales, las expresiones en alemán de Celan, se mezclan con las versiones en francés y los continuos deslizamientos de sentido que Blanchot propone. Es una curiosa mezcla, una densa contaminación, aún más agudizada si cabe con las variantes en castellano de nuestra versión.

De ese juego de espejos de los lenguajes, entremezclando palabra con palabra, donde continuamente atisbamos al propio Blanchot entremezclándose él mismo en los vaivenes de la escritura, vemos brotar una imagen de la lengua alemana como resto. Depurada de su utilización criminal, tan duramente vivida por Celan. El único resto, pero metamorfoseado.

Hasta alcanzar, entonces, la transparencia más intensa: «el blanco siempre más blanco». Cristal, cristal. La resonancia profunda de las palabras.

La caída, el abismo. La caída en el tiempo. Paul Celan. Maurice Blanchot.

La poesía. La escritura. El arte. La palabra del inicio. A pesar de todo, algo queda. El resto. *El resto cantable, y por ello siempre en silencio. El resto. No para esperar, para pensar. Se trata de fijar la teoría de la verdad.*

JOSÉ JIMÉNEZ

La bestia de Lascaux [1958, 1982]

Me gustaría recordar que este texto fue editado por primera vez en libro por G.L.M., en 1958. Ahora, la reedición de Fata Morgana [que ésta de Tecnos, en «Metrópolis», toma como referencia] quisiera no sólo no abolir, sino restituir por un recuerdo fugaz, como un doble homenaje a la amistad, la de René Char, la de Guy Levis Mano, lo que nos viene de la poesía, como de una eternidad siempre pasajera.

M. B.

LA BÊTE INNOMMABLE

La Bête innommable ferme la marche du gracieux troupeau, comme un cyclope bouffe.
Huit quolibets font sa parure, divisent sa folie.
La Bête rote dévotement dans l'air rustique.
Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux, vont se vider de leur grossesse.
De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fétidité.

Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux; mère fantastiquement déguisée,
La Sagesse aux yeux pleins de larmes.

RENÉ CHAR

LA BESTIA INNOMBRABLE*

La Bestia innombrable cierra la marcha
del gracioso rebaño, como un cíclope bufo.
Ocho pullas la adornan, dividen su locura.
La Bestia eructa con devoción en el rústico ambiente.
Sus costados hinchados y caídos están dolorosos, van a vaciarse de su preñez.
Desde su pezuña a sus vanas defensas, está envuelta en fetidez.

Así se me aparece en el friso de Lascaux,
madre fantásticamente disfrazada,
La Sabiduría con los ojos llenos de lágrimas.

RENÉ CHAR

* Traducimos el poema de René Char, *La Bête innommable*, con que Blanchot abre su opúsculo. Este poema pertenece al libro de Char *La Paroi et la Prairie* (1952),

que apareció, junto con otras obras del poeta pertenecientes al período 1952-1960, en el volumen titulado *La parole en archipel* (*La palabra en archipiélago*), Gallimard, París, 1962. Hay traducción castellana de este libro realizada por Jorge Riechmann (*La palabra en archipiélago*, Hiperión, Madrid, 1986). *La Bête innommable* también aparece en la antología de poemas de Char editada por Alianza Editorial bajo el título *Común presencia*, trad. de Alicia Bleiberg, Madrid, 1986. *(N. del T.)*

En el *Fedro*, Platón evoca, para condenarlo, un extraño lenguaje: aquel en que alguien habla y, sin embargo, nadie habla; se trata sin duda de un habla, pero que no piensa lo que dice, y que dice siempre lo mismo, incapaz de escoger sus interlocutores, incapaz de responder si le preguntan y de prestarse socorro a sí misma si la atacan: destino que la expone a rodar por todas partes, al azar, y que expone a la verdad a convertirse en semilla de azar; confiarle lo verdadero supone verdaderamente confiárselo a la muerte. Sócrates propone entonces que de esta habla nos separemos lo más posible, como de una peligrosa enfermedad, y que nos mantengamos en el verdadero lenguaje, que es el lenguaje hablado,

donde la palabra está segura de encontrar, en la presencia de aquél que la expresa, una garantía viviente.

Palabra escrita: palabra muerta, palabra del olvido. Esta extrema desconfianza hacia la escritura, compartida todavía por Platón, muestra qué dudas ha podido hacer nacer, qué problemas suscitar, el empleo nuevo de la comunicación escrita: ¿Qué es esta palabra que no tiene tras sí la garantía personal de un hombre verdadero y preocupado por la verdad? El humanismo ya tardío de Sócrates se encuentra aquí a igual distancia de dos mundos que él no desconoce, que rechaza en una elección vigorosa. De un lado, el saber impersonal del libro que no solicita estar garantizado por el pensamiento de un único hombre, el cual nunca es verdadero, ya que no puede convertirse en verdad más que en el mundo de todos y por el advenimiento mismo de este mundo. Un saber así está ligado al desarrollo de la técnica

bajo todas las formas y hace de la palabra, de la escritura, una técnica.

Pero Sócrates, que rechaza el saber impersonal del libro, no rechaza menos —aunque con más reverencia— otro lenguaje impersonal; la palabra pura que da sentido a lo sagrado. Ya no somos, afirma, de aquellos que se contentaban con escuchar la voz del roble o la de una piedra. «Vosotros, los modernos, queréis saber quién es aquel que habla y de qué país es» [1]. De suerte que todo lo que se dice contra la escritura serviría, asimismo, para desacreditar la palabra recitada del himno, allí donde el recitador, ya

[1] Se traduce literalmente la versión francesa de Léon Robin, Édition de la Pléiade, empleada por Blanchot, como indica en nota el propio Maurice Blanchot. El pasaje, en *Fedro* 275c, es traducido así por Luis Gil (diversas ediciones): «Pero a ti tal vez te importa quién es y de dónde es el que habla.» Emilio Lledó, por su parte, traduce: «Sin embargo, para ti la cosa es diferente, según quién sea el que hable y de dónde.» (Platón, *Diálogos III*, Gredos, Madrid, 1986.) *(N. del T.)*

sea el poeta o el eco del poeta, no es más que el órgano irresponsable de un lenguaje que le sobrepasa infinitamente.

Y, en eso, misteriosamente, la escritura, ligada sin embargo al desarrollo de la prosa, cuando el verso deja de ser un medio indispensable de la memoria, la cosa escrita se muestra esencialmente próxima a la palabra sagrada, de la que parece trasladar a la obra su extrañeza, de la que hereda la desmesura, el riesgo, la fuerza que escapa a todo cálculo y que rechaza toda garantía. Como la palabra sagrada, lo que está escrito viene no se sabe de dónde, no tiene autor ni origen y, por ello, remite a algo más original. Detrás de la palabra escrita, no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia, como en el oráculo donde habla lo divino, el dios en sí mismo nunca está presente en su palabra, es pues la ausencia de dios quien habla. Y el oráculo, como tampoco la escritura, no se justifica, no se explica, no se defiende: no exis-

te diálogo con lo escrito como no existe diálogo con el dios. Sócrates se muestra asombrado de este silencio que habla.

Ante la extrañeza de la obra escrita, su malestar es al cabo el que experimenta frente a la obra de arte, cuya esencia insólita le inspira desconfianza, si no desprecio: «Lo que sin duda hay de terrible en la escritura es, Fedro, su semejanza con la pintura: ¿no se presentan los retoños de ésta como seres vivos que se callan majestuosamente cuando se los interroga?» Lo que entonces le afecta, lo que le parece «terrible», es, tanto en la escritura como en la pintura, el silencio, silencio majestuoso, mutismo en sí mismo inhumano y que hace proyectarse en el arte el escalofrío de las fuerzas sagradas, esas fuerzas que, por el horror y el terror, abren al hombre a regiones extrañas.

Nada más impresionante que esta sorpresa ante el silencio del arte, ese desasosiego del que gusta de las palabras, del

hombre fiel a la honestidad de la palabra viva: ¿qué es eso que posee la inmutabilidad de las cosas eternas y que, sin embargo, no es más que apariencia, que dice cosas verdaderas, pero detrás de lo cual no hay más que el vacío, la imposibilidad de hablar, de tal manera que en ello lo verdadero no tiene nada donde sostenerse, aparece sin fundamento, es el escándalo de lo que *parece* verdadero, no es más que imagen y, por la imagen y la apariencia, atrae la verdad a la hondura donde no existe ni la verdad, ni el sentido, ni tan siquiera el error? He ahí por qué Platón y Sócrates, en el mismo pasaje, se apresuran a hacer de la escritura, como del arte, una diversión donde lo serio no se ve comprometido, algo que se reservará para las horas de distracción, semejante a esos jardines en miniatura llamados jardines de Adonis formados artificialmente en unos canastillos para adorno de las fiestas. El discurso escrito, el «volumen», no será entonces más que un «jardín de letras de

escritura», capaz a lo sumo de conmemorar las obras o los acontecimientos del saber, sin tener parte alguna en el trabajo de su descubrimiento. Y aquí vemos a Sócrates aproximar de nuevo la escritura con lo sagrado, aproximándola a la celebración que interrumpe la actividad laboriosa del hombre dedicado a la verdad para introducirlo en el tiempo en que los dioses y los hombres se encuentran: el tiempo de la fiesta. Sólo que el antiguo salvajismo profético del roble no es más que un amable jardín en miniatura, lo mismo que la fiesta no es más que una diversión.

*

A veces se pregunta por qué René Char, poeta ligado a nuestro destino, se siente íntimamente próximo al nombre de Heráclito, del cual él mismo ha evocado la figura victoriosa, la «vista de águila solar», «genio altivo, estable y

ansioso»[2], al que, sin embargo, evocan, fijan ante nosotros, por una evocación más inmediata, tantas de sus obras, destellos de poema donde el poema parece reducido al filo del puro estallido, al corte de una decisión.

Tal vez un comienzo de respuesta nos venga dado por dos pensamientos de Heráclito. De alguna manera, Heráclito responde a Sócrates al reconocer, en lo que hace de la palabra impersonal del oráculo un peligro y un escándalo, la legítima autoridad del lenguaje: «El Señor cuyo oráculo está en Delfos ni expresa ni disimula nada, sino que indica.» El término «indica» vuelve aquí a su fuerza de imagen y hace de la palabra el dedo silenciosamente orientado, el «*índice cuya uña es arrancada*» y que, no diciendo nada, no ocultando nada,

[2] Prólogo a *Héraclite d'Ephèse* [*Heráclito de Éfeso*], nueva traducción de Yves Battistini, Éditions «Cahiers d'Art».

abre el espacio, lo abre a quien se abre a esta venida. Sin duda Sócrates tiene razón: lo que él quiere no es un lenguaje que no dice nada y detrás del cual la nada se encubra, sino un habla segura, garantizada por una presencia: que se pueda intercambiar y hecha para el intercambio. La palabra a la cual él se confía es siempre palabra sobre algo y palabra de alguien, uno y otro siempre ya revelados y presentes, jamás una palabra inicial. Y por ello, deliberadamente, con una prudencia que no conviene ignorar, renuncia a todo lenguaje volcado hacia el origen, tanto al oráculo como a la obra de arte, por el cual se da voz al comienzo, llamamiento dirigido a una decisión inicial.

El lenguaje en que habla el origen es esencialmente profético. Esto no significa que dicte los acontecimientos futuros, quiere decir que no se basa en algo que ya exista, ni sobre una verdad en curso, ni sobre el lenguaje ya dicho o veri-

ficado. Anuncia, porque comienza. *Indica* el porvenir, porque todavía no habla, lenguaje del futuro, en aquello que es él mismo como un lenguaje futuro, que siempre se adelanta, sin tener sentido ni legitimidad más que antes de sí, es decir, esencialmente injustificado. Y tal es la sabiduría irrazonable de la Sibila, la cual se hace escuchar durante mil años, porque nunca es escuchada en el ahora, y este lenguaje que abre la duración, que desgarra y comienza, no tiene sonrisa, ni adorno, ni disfraz, es la desnudez de la palabra primera: «La Sibila que, echando espuma por la boca, hace oír palabras sin florituras, sin adorno y sin disfraz, hace resonar sus oráculos durante mil años, porque es el dios quien la inspira.»

*

Si juzgásemos útil reunir en unos pocos trazos la fuerza del poema tal como éste se alumbra en la obra de René Char,

podríamos contentarnos con decir que es en esta palabra futura, impersonal y siempre por venir donde, en la decisión de un lenguaje originario, se nos habla, sin embargo, íntimamente de aquello que se juega en el destino que nos es más próximo y más inmediato. Es, por excelencia, el canto del presentimiento, de la promesa y del desvelo, no porque cante lo que ocurrirá mañana, ni porque en él nos sea revelado con precisión un porvernir, feliz o desdichado, sino porque liga firmemente, en el espacio que retiene el presentimiento, la palabra al vuelo y, por el vuelo de la palabra, retiene firmemente el advenimiento de un horizonte más amplio, la afirmación de una claridad primera. El porvenir es raro, y cada día que llega no es un día que comienza. Más rara todavía es la palabra que, en su silencio, es reserva de una palabra por venir y nos da la vuelta, aunque estemos muy cerca de nuestro fin, hacia la fuerza del comienzo. En cada una de las obras de René Char escucha-

mos a la poesía pronunciar el juramento que, en la ansiedad y la incertidumbre, la une a su propio porvenir, la obliga a no hablar más que a partir de este porvenir, para dar, por adelantado, a esta venida la firmeza y la promesa de su palabra.

En *Moulin premier* [*Molino primero*]: «Le acontece al poeta, en el curso de sus indagaciones, quedar varado en una orilla donde no era esperado sino mucho más tarde, tras su aniquilación.» En *Partage formel* [*Partición formal*]: «A cada hundimiento de las pruebas el poeta responde con una salva de porvenir.» En *Le Poème pulverisé* [*El poema pulverizado*]: «Poesía, la vida futura en el interior del hombre recalificado.» En *Les Matinaux* [*Las mañanas*], cuyo nombre hace ya referencia a los «Primeros alzados»: «Conquista y conservación indefinida de esta conquista *antes de nosotros* que murmura nuestro naufragio, desconcierta nuestra decepción.» O incluso, en una de las obras recientes, esta especie de

grave conclusión: «No estoy muy alejado ahora de la línea de articulación y del instante final en que, convertida, por fusión y síntesis, toda cosa en mi espíritu en ausencia y promesa de un futuro que no me pertenece, os rogaré concederme mi silencio y mi despedida» [3].

Desenlace en el silencio futuro de donde, precisamente, se alzan hoy los turbadores movimientos del poema, titulado *Lettera amorosa*, en el que el espacio y la libertad del amor, la intimidad afectuosa del poeta, se nos hacen presentes con la simplicidad de las palabras intactas y, a pesar de las apariencias, es, sin embargo, la poesía quien aquí nos habla de sí misma, la que nos habla, bajo el rostro de la pasión, de su esencia siempre futura, de su impulso siempre libremente por venir en su presente más real y ardiente:

[3] *A une Sérénité crispée* [*En una serenidad crispada*], Gallimard, 1951.

está unida en ello al deseo que es, como ella, la agitación de todo el porvenir en el ardor del instante, unida a él eternamente, como dice la frase de *Seuls demeurent* [*Solos permanecen*]: «El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo», y como lo confirman las páginas de *Lettera amorosa*, donde parece que la poesía quisiese captar, tras la luz, la apertura violenta, la hendidura más inicial por la cual todo se ilumina, se revela y se promete: «Toda la boca y el hambre de algo mejor que la luz (más desnudo y arraigante) se desencadenan» [4].

Pero éstas son solamente unas indicaciones. Todavía habría que precisar más: poema en que el poema está como por venir, en que se traza la promesa, la decisión de un comienzo, que sostiene

[4] *Lettera amorosa*, Gallimard, 1953. [Existe versión española de este libro en *La palabra en archipiélago*, trad. y notas de Jorge Riechmann, Hiperión, Madrid, 1986. *(N. del T.)*]

este decir a veces breve, que se podría denominar reservado, si no contuviese la prodigalidad atesorada, la plenitud y generosidad de la fuente. «*¡Señor Tiempo! ¡Hierbajos! ¡Poderosos caminantes!*» Un decir que no se repite, que no se gasta, que no cita las cosas ya presentes, que no es el vaivén incansable del diálogo de Sócrates, sino que, como el del Señor de Delfos, es la voz que todavía no dice nada, que se despierta y despierta, voz algunas veces áspera y exigente, que viene de lejos y que llama a lo lejos.

De ahí incluso que, en la firmeza que lo dirige y que lo mantiene en una constante insurrección, este decir vincule al poema con el mayor riesgo, lo confía a este riesgo, y esta confianza en «*el peligro considerable*», por la cual nuestra propia situación se ilumina, designa bien a la poesía como la aventura que ella debe esencialmente ser, cuando se expone, sin garantía ni certidumbre, a la libertad de lo que todavía no está sino por venir.

Palabra densa, encerrada en su propia ansiedad, que nos interpela e impulsa hacia delante, de manera que a veces parece unir poesía y moral y decirnos lo que se espera de nosotros, pero que es ella para sí misma esa conminación que es la forma de todo comienzo. Toda palabra originaria, aunque sea el movimiento más dulce y secreto, es, porque nos antecede infinitamente, lo que estremece y lo que más nos exige: como el más tierno despertar del día en que se declara toda la violencia de una primera claridad, y como la palabra oracular que nada dicta, que no obliga en nada, que ni habla incluso, pero que hace de este silencio el dedo imperiosamente dirigido hacia lo desconocido.

*

Cuando lo desconocido nos interpela, cuando la palabra recibe del oráculo su voz, donde no habla nada actual, sino

que fuerza a aquel que la escucha a alejarse de su presente para llegar a sí mismo como a lo que todavía no es, esta palabra es a menudo intolerante, de una violencia altiva que, en su rigor y por su sentencia indiscutible, nos arrebata ignorándonos. Profetas y visionarios hablan con una soberanía tanto más abrupta cuanto que lo que en ellos habla, los ignora: esta ignorancia que les hace tímidos los vuelve autoritarios y da a su voz más dureza que brillo.

La suerte del poema es poder escapar a la intolerancia profética, y no es sino esta suerte con una pureza de la que casi no nos damos cuenta lo que nos ofrece la obra de René Char, ella que nos habla desde tan lejos, pero con una íntima comprensión que nos la hace tan próxima, que tiene la fuerza de lo impersonal, pero que nos llama a la fidelidad de un destino propio, obra tensa pero paciente, agitada y llana, enérgica, concentrando en ella, en la brevedad explosiva

del instante, una potencia de imagen y de afirmación que «pulveriza» el poema conservando, sin embargo, la lentitud, la continuidad y la armonía de lo ininterrumpido.

¿De dónde viene esto? De que ella dice el comienzo, pero por la larga, paciente, silenciosa aproximación al origen y en la vida profunda del todo, dando acogida al todo. La naturaleza es poderosa en esta obra, pero la naturaleza no es solamente las sólidas cosas terrenales, el sol, las aguas, la sabiduría de los hombres duraderos, ni siquiera todas las cosas, ni la plenitud universal, ni el infinito del cosmos, sino lo que existe ya antes que «todo», lo inmediato y lo muy lejano, lo que es más real que todas las cosas reales y se olvida en cada cosa, la atadura que no se puede atar y por la que todo, el todo, se ata. La naturaleza es, en la obra de René Char, esta prueba del origen, y es en esta prueba donde ella se expone al surgimiento de una libertad

sin medida y a la profundidad de la ausencia de tiempo donde la poesía conoce el despertar y, tornándose palabra que comienza, se vuelve la palabra del comienzo, aquella que es la promesa del porvenir. Por eso ella no es la anticipación que, de una forma desafiante, se proyectaría proféticamente en el tiempo y fijaría, ataría el futuro; tampoco es palabra de vidente, a la manera «desarreglada» de Rimbaud, sino que es «previsora»[5], como lo que reserva y salvaguarda, lo que asegura y aclimata la vida profunda y la libre comunicación del todo, palabra en que el origen se hace comienzo. «Los grandes previsores preceden un clima, a veces lo fijan, pero no se adelantan con hechos. Ellos pueden, todo lo más, deduciéndolos de ese clima, esbo-

[5] El autor hace un juego de palabras intraducible entre la «palabra de vidente» (*voyant*) con que anteriormente se hace referencia a Rimbaud y el adjetivo *prévoyante* (previsor, precavido) que, en este contexto, se correspondería con «pre-vidente». *(N. del T.)*

zar los contornos de su fantasma y, si tienen escrúpulos, marcarlos por adelantado. Lo que ocurrirá baña, en el mismo grado que lo que ha pasado, en una especie de inmersión.» «Pero ¿quién restablecerá en torno a nosotros esta inmensidad, esta densidad, realmente hechas para nosotros y que, desde todas partes, no divinamente, nos bañaban?» (*A une Sérénité crispée* [*En una serenidad crispada*])[6].

*

Si la palabra del poema, en la obra de René Char, evoca la palabra del pensa-

[6] Esta «inmensidad» de la «inmersión», que es el espacio mismo del canto en que vive el todo, *Partage formel* [*Partición formal*] la aclara así: «En poesía, solamente a partir de la comunicación y de la libre disposición de la totalidad de las cosas entre ellas a través de nosotros, nos encontramos nosotros mismos relacionados y definidos, en condiciones de obtener nuestra forma original y nuestras propiedades probatorias.»

miento de Heráclito, tal como ésta nos ha sido transmitida, se debe, parece, a esta relación con el origen, relación en uno y otro para nada confiada ni estable, sino desgarrada y apasionada. Jenófanes, sin duda más joven que Heráclito, pero, como él, de los que Platón, con ternura un tanto burlona, llamaba los Viejos, era uno de esos aedos errantes, que iba de país en país y vivía de sus cantos, sólo que lo que cantaba en su canto era ya el pensamiento, una palabra que rechazaba las leyendas de los dioses, las analizaba ásperamente y se analizaba a sí misma, de forma que los que la escuchaban asistían a un acontecimiento muy extraño: el nacimiento de la filosofía en el poema.

Hay, en la experiencia del arte y en la génesis de la obra, un momento donde ésta no es más que una violencia indistinta que tiende a abrirse y a cerrarse, tendente a exaltarse en un espacio que se abre y tendente a retirarse en la pro-

fundidad de la disimulación: la obra es entonces la intimidad en lucha de momentos irreconciliables e inseparables, comunicación desgarrada entre la medida de la obra que se hace poder y la desmedida de la obra que quiere la imposibilidad, entre la forma en que ella se recoge y lo ilimitado donde se rehúsa, entre la obra como comienzo y el origen a partir del cual ya nunca hay obra, donde reina el deshacimiento eterno. Esta exaltación antagonista es la que funda la comunicación y es la que tomará finalmente la forma personificada de la exigencia de leer y de la exigencia de escribir. El lenguaje del pensamiento y el lenguaje que se despliega en el canto poético son como las direcciones diferentes que ha tomado este diálogo original, pero, en uno y en otro, y cada vez que uno y otro renuncian a su forma sosegada y se remontan a su fuente, parece que recomienza, de una manera más o menos «viva», este combate más original de exigencias más indistintas, y

podemos decir que toda obra poética, en el curso de su génesis, es retorno a este conflicto inicial y que incluso, en tanto que es obra, no cesa de ser la intimidad de su nacimiento eterno.

En la obra de René Char, como en los fragmentos de Heráclito, es a esta génesis eterna a lo que asistimos de momento en momento, a ese duro combate después del anterior, allí donde la transparencia del pensamiento se hace luz por la imagen oscura que la retiene, donde la propia palabra, sufriendo una doble violencia, parece aclararse por el silencio desnudo del pensamiento, parece espesarse, llenarse de la profundidad hablante, incesante, murmullo donde nada se deja escuchar. Voz del roble, lenguaje riguroso y cerrado del aforismo, es así como nos habla, en la indistinción de una palabra primera, «madre fantásticamente disfrazada, la Sabiduría con los ojos llenos de lágrimas», la que, contemplando el friso de Lascaux, René

Char ha identificado bajo la figura de «la Bestia innombrable»[7]. Extraña sabiduría, demasiado antigua para Sócrates y demasiado nueva también, y de la cual, sin embargo, a pesar de la inquietud que le hacía alejarse de ella, debemos creer que no se hallaba excluido, él que no aceptaba como garante de la palabra más que la presencia de un hombre vivo y que, sin embargo, llegó a morir por ella, a fin de cumplir su palabra.

[7] *La Paroi et la Prairie* [*La pared y la pradera*], G.L.M., 1952. [Existe versión española de este libro en *La palabra en archipiélago*, trad. y notas de Jorge Riechmann, Hiperión, Madrid, 1986. *(N. del T.)*]

El último en hablar
[1972, 1984]

Ilustración de Pierre Tal Coat

Platón: *Porque de la muerte, nadie tiene saber*, y Paul Celan: *Nadie rinde testimonio para el testigo*. Y sin embargo, siempre, escogemos un compañero: no por nosotros, sino por algo en nosotros, fuera de nosotros, que necesita que nos anulemos a nosotros mismos para pasar la línea que no alcanzaremos. Compañero de antemano perdido, la pérdida misma que está desde entonces en nuestro lugar.

¿Dónde buscar el testigo para el que no hay testimonio?

ein ins Stumme entglittenes
Ich

un Yo escapado en el mutismo

Wieder Begegnungen mit
vereinzelten Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.

De nuevo encuentros con
palabras aisladas como:
caída de piedra, duras cañas, tiempo

Lo que nos habla aquí, nos alcanza por la extrema tensión del lenguaje, su concentración, la necesidad de mantener, de llevar lo uno hacia lo otro, en una unión que no forma unidad, palabras desde entonces asociadas, unidas por otra cosa que su sentido, solamente orientadas hacia—. Y lo que nos habla, en estos poemas las más de las veces muy cortos donde términos, frases parecen, por el ritmo de su brevedad indefinida, cercados de blanco, es que este blanco, estas interrupciones, estos silencios no son pausas o intervalos para permitir la respiración de la lectura, sino que pertenecen al rigor mismo, aquel que no autoriza más que un mínimo de relajamiento, un rigor no verbal que no estaría destinado a portar sentido, como si el vacío fuese menos una falta que una saturación, un vacío saturado de vacío. Y, sin embargo, no es quizás eso lo que yo retengo en principio, sino que un lenguaje así, a menudo tan duro (como en algunos poemas del último Hölderlin), no duro —algo estridente,

dass bewahrt sei
ein durchs Dunkel
getragenes Zeichen,

un sonido agudo más allá de lo que puede convertirse en canto— no llegue nunca a producir una palabra de violencia, no golpee al otro, no esté animado por ninguna intención agresiva o destructiva: como si ya hubiese tenido lugar la destrucción de sí para que el otro sea preservado o para que *se mantenga un signo fijado por la oscuridad*.

¿A qué tiende este lenguaje? *Sprachgitter*[1]: hablar, ¿sería mantenerse tras la reja —la de las prisiones— a través de la cual se promete (se rechaza) la libertad del afuera: la nieve, la noche, el lugar que tiene un nombre, el que no lo tiene, o bien sería creerse provisto de esta reja que hace esperar que habría algo que

[1] *Rejilla del lenguaje*. *Sprachgitter* es, asimismo, el título de un libro de poemas de Celan editado en 1959, y del que Blanchot aquí intercala algunos versos. Existe edición española de esta obra de Celan: *Rejas de lenguaje*, trad. y prólogo de J. Francisco Elvira-Hernández, Ediciones Sexifirmo, Piedrahíta, 1974. *(N. del T.)*

mit der untrüglichen Spur:

... in der Dünung
wandernder Worte

Gras, auseinandergeschrieben[2]

[2] Traducimos estos versos dispersos —de las páginas 52 y 54— de Celan que Blanchot incluye dentro de su comentario en la página siguiente: «*Que perdure / un signo traído / a través de la oscuridad,*»; «*con su rastro que no engaña:*»; «*... en el oleaje / de las palabras errantes*»; «*hierba, escrita por separado*». *(N. del T.)*

descifrar y, por ello, encerrarse incluso en la ilusión de que el sentido o la verdad sería libre, allá abajo, en el paisaje donde *el rastro no engaña*? Pero, así como la escritura se lee bajo la especie de una cosa, de un afuera de cosa condensándose en tal o cual cosa, no para designarla, sino para escribirse en ella *en el oleaje de las palabras errantes*, ¿el afuera no se lee al menos como una escritura, escritura sin vínculo, siempre ya fuera de sí misma: *hierba, escrita fuera la una de la otra*?[3] Quizás el recurso —¿se trata de un recurso, una llamada?— sea confiarse, más allá de la red del lenguaje (*ojo, círculo del ojo entre los barrotes*), a la espera de una mirada más amplia, de una posibilidad de ver, de ver sin las palabras mismas que significan la vista:

[3] Blanchot está traduciendo los versos sueltos de poemas de Celan presentados anteriormente, lo que marca a través del uso de cursivas. *(N. del T.)*

Lies nicht mehr — schau!
Schau nicht mehr — geh! [4]

Zur Blindheit über—
redete Augen.

Augen weltblind,
Augen im Sterbegeklüft,
Augen Augen: [5]

[4] De nuevo se trata de versos de *Sprachgitter*. *(N. del T.)*
[5] Versos del poema «Das Schneebett» («El lecho de nieve»), perteneciente a *Sprachgitter*. *(N. del T.)*

no leas — ¡mira!
No mires — ¡vete!

la vista pues (quizás), pero en *vista* siempre de un movimiento, asociada a un movimiento: como si se tratase de ir hacia la llamada de esos ojos que ven más allá de lo que hay que ver: *ojos ciegos al mundo, ojos que la palabra sumerge hasta la ceguera*, y que miran (o tienen su lugar) *en el conjunto de las fisuras del morir.*

Ojos ciegos al mundo,
Ojos en las grietas del morir,
Ojos ojos:

No leas — ¡mira!
No mires — ¡vete!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist —
bist zuhause.

die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

Movimiento sin fin. Hora siempre última:

Vete, tu hora
no tiene hermanas, tú estás —
has vuelto allí[6].

Movimiento que, sin embargo, no se interrumpe: la afirmación del retorno lo hace solamente más estéril, movimiento lento de la rueda girando de sí misma y sobre sí misma, rayos sobre un campo negruzco, acaso la noche, la rueda nocturna de las estrellas, pero

la noche
no tiene ninguna necesidad de estrellas,

[6] Este fragmento (*Geh, deine Stunde / hat keine Schwestern, du bist - / bist zuhause*) del último poema de *Sprachgitter*, «Engführung» («Estricia»), ha sido ligeramente modificado por la versión que de él ofrece Blanchot. La traducción literal del alemán sería: *Vete, tu hora / no tiene hermanas, tú estás - / estás en casa. (N. del T.)*

Das umhergestossene
Immer - Licht, lehmgelb,
hinter
Planetenhäuptern.

Erfundene
Blicke, Seh —
narben,
ins Raumschiff gekerbt,
betteln um Erden —
münder.

lo mismo que

en ninguna parte
preguntan por ti[7].

El afuera: allí donde conducen los ojos —unos ojos separados del ser, que se podrían considerar solitarios e impersonales:

la luz incesante, amarillo limón,
de aquí de allá bamboleada
detrás
de los planetas capitales.

Miradas
inventadas, cicatrices
para ver,
cortadas en la nave del espacio
ojos

[7] Estos versos, como los dos inmediatamente anteriores, pertenecen al mismo poema de *Sprachgitter* citado en nota anterior. *(N. del T.)*

ERBLINDE schon heute:
auch die Ewigkeit steht voller Augen—[8]

Unverhüllt an den Toren des Traumes
streitet ein einsames Aug.

[8] Del libro de Celan *Atemwende*, de 1967. Existe una versión española de esta obra: *Cambio de aliento*, trad. de Felipe Boso, Cátedra, Madrid, 1983. Asimismo, este poema, del que Blanchot cita los dos primeros versos, aparece en

que, desencarnados, privados de un poder de comunicación, errando,

mendigan unas bocas
terrestres.

Ojos que constelan la eternidad (la eternidad se alza llena de ojos); de ahí quizás el deseo de cegarse:

CIÉGATE desde hoy:
incluso la eternidad está llena de ojos—

Pero privarse de ver es todavía una manera de ver. La obsesión de los ojos designa otra cosa que lo visible.

Abierto a las puertas del sueño
lucha un ojo solitario.

el volumen antológico de Celan reunido y traducido por José Ángel Valente: *Lectura de Paul Celan: Fragmentos*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1995. *(N. del T.)*

Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinernem Lid.

O dieses trunkene Aug,
das hier umherirrt wie wir
und uns zuweilen
staunend in eins schaut.

Eräugtes
Dunkel darin.

Augen und Mund stehn so offen und
leer, Herr.

Dein Aug, so blind wie der Stein.

Blume — ein Blindenwort.

Habrá, al lado del nuestro,
todavía un ojo,
extranjero: mudo
bajo el párpado de piedra.

Oh este ojo ebrio
que en los alrededores como nosotros
vagabundea aquí y a veces
asombrándose sin rodeos nos mira.

Oscuridad allí
malherida por el ojo.

Ojos y boca, tan abiertos y tan vacíos,
Señor.

Tu ojo, tan ciego como una piedra,

Flor — una palabra de ciego.

Gesänge:
Augenstimmen, im Chor,

Du bist,
wo dein Aug ist, du bist
oben, bist
unten, ich
finde hinaus [9].

In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da,
in der Luft [10].

En el aire, allí permanece tu raíz, allí,
en el aire.

wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
liegt man nicht eng

cavamos en el aire una tumba
para no estar allí en estrechura

[9] Blanchot ha seleccionado distintos pasajes de poemas de Celan, pertenecientes a los libros *Sprachgitter* (1959) y *Die Niemandsrose* (1963). De este último libro también existe edición española: *La rosa de nadie*, trad. de J. F. Elvira-Hernández, Ed. Sexifirmo, Piedrahíta, 1976. *(N. del T.)*

[10] Comienzo del último poema («In der Luft», «En el aire») del libro *Die Niemandsrose* (*La rosa de nadie*). *(N. del T.)*

Cantos:
voz de miradas, en el coro,

Tú estás,
allí donde está tu ojo, tu estás
en lo alto, estás
en lo bajo, yo
me vuelvo hacia el afuera.

La relación con el afuera, nunca dada de antemano, tentativa de un movimiento o de un encaminamiento, relación sin relaciones ni raíces, no sólo se halla indicada por esta trascendencia vacía de los ojos vacíos, sino afirmada explícitamente por Paul Celan en sus fragmentos en prosa como su posibilidad: hablar con las cosas. *Nosotros estamos, cuando hablamos así con las cosas, siempre en camino de interrogarlas para saber de dónde vienen y adónde van, pregunta* siempre abierta, de nunca acabar, *apuntando a lo Abierto, lo vacío, lo libre — allí donde estamos lejos* en el afuera. *Es este lugar el que también busca el poema.*

draussen bei
den andern Welten.

allí fuera cerca
de los otros mundos.

... hinaus
in Unland und Unzeit...

... afuera
en el no-país y el no-tiempo (el
contra-tiempo)...

Weiss,
was sich uns regt,
ohne Gewicht,
was wir tauschen,
Weiss und Leicht:
lass es wandern [11].

Blanco,
lo que por nosotros se mueve,
sin peso,

[11] Fragmento del poema «Weiss und Leicht» («Blanco y ligero»), del libro *Sprachgitter*. *(N. del T.)*

Este afuera que no es la naturaleza —al menos la que todavía nombraba Hölderlin—, incluso aunque se asocie al espacio, a los mundos y a los astros, con un signo cósmico a veces resplandeciente, afuera de lo lejano, un lejano todavía afectivo nos alcanza por unas palabras que vuelven con insistencia (escogidas tal vez por la orientación de nuestra lectura) —*Schnee, Ferne, Nacht, Asche* [13]—, que vuelven como para hacernos creer en una relación con una realidad o materia polvorienta, blanda, ligera, acaso acogedora, pero una impresión así pronto es desviada hacia la aridez de la *piedra* (término casi siempre presente), de la *creta*, de la *caliza* y de la *grava* (*Kalk, Kiesel, Kreide*), nieve cuya blancura estéril es el blanco siempre más blanco (cristal, cristal), sin ampliación ni crecimiento: el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo:

[13] *Nieve, lejanía, noche, ceniza. (N. del T.)*

lo que nosotros cambiamos.
Blanco, Ligero:
déjalo errar.

Flügelnacht, weither gekommen und
nun
für immer gespannt
über Kreide und Kalk.
Kiessel, abgrundhin rollend.
Schnee. Und mehr noch des Weissen [12].

[12] Primera estrofa del poema «Flügelnacht» («Noche ala»), perteneciente al libro de Celan *Von Schwelle zu Schwelle*, de 1955. Esta obra se encuentra traducida al español por Jesús Munárriz: *De umbral en umbral*, Hiperión, Madrid, 1985. *(N. del T.)*

Noche en forma de ala, de lejos venida
y ahora
para siempre extendida
sobre creta y caliza.
Sílex, rodando hasta el abismo.
Nieve. Y aún más blancor.

Schneebett lecho de nieve: la dulzura de este título no presenta nada que consuele:

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft : Ich komm,
Hartwuchs im Herzen.
Ich komm. [14]

die Welt, ein Tausendkristall [15]

El mundo, cristal múltiple

Atemkristall [16]

cristal soplado

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.
Kristall um Kristall,
zeittief gegittert, wir fallen,
wir fallen und liegen und fallen.

[14] Primeros versos del poema «Das Scheebett» («El lecho de nieve»), de *Sprachgitter*. *(N. del T.)*

[15] Verso perteneciente al último poema de *Sprachgitter*. *(N. del T.)*

[16] Título de un libro de poemas de Celan, editado en 1965. *(N. del T.)*

Ojos, ciegos al mundo, en la
serie de fisuras del morir: vengo,
un duro brote en el corazón.
Vengo.

Tendencia, llamamiento a caer. Pero el *yo* no está solo, se proyecta en el *nosotros*, y esta caída a dos une, hasta en el presente, incluso lo que cae:

El lecho de nieve bajo nosotros
dos, el lecho de nieve.
Cristal rodeado de cristal,
entrelazados en la profundidad del
tiempo, caemos,
caemos y yacemos y caemos.

Und fallen:
Wir waren. Wir sind.
Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.
In den Gängen, den Gängen. [17]

DU DARFST mich getrost
mit Schnee bewirten:

ICH KANN DICH NOCH SEHN:
ein Echo,
ertastbar mit Fühl -
wörten, am Abschieds
-grat.
Dein Gesicht scheut leise,
wenn es auf einmal
lampenhaft hell wird
in mir, an der Stelle,
wo man am schmerzlichsten Nie sagt.

[17] Estas dos últimas estrofas citadas por Blanchot pertenecen al poema «Das Schneebett» («El lecho de nieve»), perteneciente a *Sprachgitter*. *(N. del T.)*

Y caemos:
Éramos. Somos.
Somos, carne y noche, juntos.
En las avenidas, las avenidas.

PUEDES sin temor
alimentarme de nieve:

Esta caída a dos marca la relación siempre orientada, imantada, que nada podría romper y que la soledad todavía manifiesta:

PUEDO TODAVÍA VERTE: eco
que puede alcanzarse al palpar
las palabras, sobre la arista del
Adiós.
Tu rostro se asusta dulcemente,
cuando de repente
se ilumina una luz de lámpara
en mí, en el sitio
donde se dice con el mayor dolor Jamás.

Dolor que no es más que dolor, sin reivindicación ni resentimiento:

(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknoten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)

(Wär ich wie du. Wärst du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem *Passat ?*
Wir sind Fremde.) [18]

[18] Fragmento del poema «Sprachgitter», del libro con el mismo título. *(N. del T.)*

(Sobre la cuerda vertical
del soplo, entonces,
más alto que en lo alto,
entre dos nudos de dolor, mientras
que hasta nosotros se izaba la
blanca luna tártara,
en ti y en ti yo me enterraba.)

Esto entre paréntesis, como si el intervalo reservase un pensamiento que, allí donde todo falta, es todavía un don, un recuerdo, un logro común:

(Si yo era como tú. Si tú eras
como yo.
¿No estábamos los dos en pie
juntos bajo un mismo viento contrario?
Somos extranjeros.)

Ich bin du, wenn ich ich bin. [19]

Yo soy tú, cuando soy yo.

[19] Se trata de un verso del poema «Lob der Ferne» («Alabanza de lo lejano») del libro de Paul Celan *Mohn und Gedächtnis* (*Amapola y memoria*), editado en 1952. Existe traducción española: *Amapola y memoria*, trad. y notas de Jesús Munárriz, Ed. Hiperión, Madrid, 1985. El poema también está recogido en la edición de Valente comentada en nota 8. *(N. del T.)*

Wir sind Fremde: extranjeros, pero ambos extranjeros, teniendo que soportar en común este extravío de la distancia que nos mantiene absolutamente aparte. *Somos extranjeros*. Al igual que, si hay silencio, dos silencios nos llenan la boca:

zwei
Mundvoll Schweigen. [20] .

Retengamos esto, si podemos: *doble silencio lleno la boca.*

Se puede decir entonces que la afirmación poética, en Paul Celan, tal vez siempre apartada de la esperanza como apartada de la verdad —pero siempre en movimiento hacia una y hacia otra—,

[20] La traducción de estos dos versos sería: *doble / silencio lleno la boca.* Blanchot los ha parafraseado al presentarlos y los volverá a comentar un poco más adelante. *(N. del T.)*

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.[21]

... das hundert-
zünzige Mein-
Gedicht, das Genicht.

... el mío — poema
en cien lenguas, conjunto de nada.

[21] Fragmentos pertenecientes al poema final de *Sprachgitter*. *(N. del T.)*

deja todavía algo, si no que esperar, que pensar, a través de frases breves que iluminan bruscamente, incluso después que todo se ha hundido en la oscuridad: *la noche no tiene necesidad de estrellas [...] una estrella todavía tiene mucha luz.*

Así
hay templos todavía en pie. Una
estrella
todavía tiene mucha luz.
Nada,
nada está perdido.

Ho-
sanna.

Incluso si pronunciamos la palabra mayúscula Nada, en la dureza abrupta que ella tiene en la lengua de origen, es posible añadir: nada está perdido, de tal modo que la nada se articula tal vez sobre la pérdida. Mientras que el grito hebraico de júbilo se divide para comenzar por un gemido.

Ja.
Orkane, Par-
tikelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim zu versuchen — er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten: [22]

SINGBARER REST...

[22] Ibíd. *(N. del T.)*

Y además esto:

Sí.
Huracanes, par-
tículas en torbellino, hubo
tiempo restante, un resto
que sentir junto a la piedra — ella
fue hospitalaria, ella
no prohibió hablar. Qué
felices éramos:

O en otro lugar:

RESTO (residuo) CANTABLE

con esta especie de final:

— Entmündigte Lippe, melde,
dass etwas geschieht, noch immer,
unweit von dir.

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

O diese wandernde leere
gastliche Mitte. Getrennt,
fall ich dir zu, fällst
du mir zu,

Labio prohibido,
anuncia
que algo todavía llega,
no lejos de ti.

Frase escrita con una simplicidad terrible, destinada a permanecer en nosotros en la incertidumbre con que ella se mantiene, portando, entrelazados, el movimiento de la esperanza y la inmovilidad de la angustia, la exigencia de lo imposible, porque es de lo prohibido, sólo de lo prohibido, de donde puede venir lo que hay que decir: *ese pan que masticar con los dientes de la escritura.*

Sí, incluso allí donde reina la nada, incluso cuando la separación hace su obra, la relación no está, aunque se hubiera interrumpido, rota.

Oh este centro errante vacío
hospitalario. Separados,
yo caigo en ti, tú caes
en mí...

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandsrose.

... *Es ist,*
ich weiss es, nicht wahr,
dass wir lebten, es ging
blind nur ein Atem zwischen
Dort und Nich—da und Zuweilen,
(...) [23]

ich weiss,
ich weiss und du weisst, wir wussten,
wir wussten nicht, wir
waren ja da und nicht dort,
und zuweilen, wenn

[23] Blanchot está ahora citando fragmentos de tres poemas diferentes del libro de Celan *Die Niemandsrose*. *(N. del T.)*

Una nada
hemos sido, lo somos, lo
seguiremos siendo, florecientes:
de nada la rosa,
rosa de nadie.

Y esto que de nuevo hay que acoger en su dureza:

... *No es,*
yo lo sé, verdad,
que nosotros hayamos vivido, solamente
pasaba ciego un soplo entre
el allá lejos y el no-allá y el a veces...

yo sé,
yo sé y tú sabes, nosotros sabemos,
no sabemos, nosotros
estábamos bien allí y no allá lejos, y
a veces,

nur das Nichts zwischen uns stand,
fanden
wir gans zueinander. [24]

Sichtbares, Hörbares, das
frei-
werdende Zeltwort:

Mitsammen [25].

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft:
Ich komm,
Harwuchs im Herzen.
Ich komm.

[24] Fragmento de un poema de *Die Niemandsrose*. *(N. del T.)*

[25] Blanchot no llega a traducir estos versos. Optamos por la siguiente versión: *Visible, audible, la / palabra carpa que libera: // Estar juntos*. *(N. del T.)*

a condición de que entre nosotros
la Nada se alzase, por completo,
nos encontrábamos
unidos el uno al otro.

De modo que en la travesía del desierto (la anábasis), siempre, permanece, como para resguardarse, una expresión libre, que se puede ver, oír: *estar juntos*.

Ojos, al mundo ciegos, en la serie
de fisuras del morir: Voy,
Un duro brote en el corazón.
Voy.

Fascinado, releo estas palabras, ellas mismas inscribiéndose siempre bajo la fascinación.

Die Nacht besamt, als könnt es
noch andere geben, nächtiger als
diese. [26]

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis wartet, ein Atemkristall,
dein unumstössliches
Zeugnis.

Profundamente
en la grieta del tiempo,

[26] *La noche fecunda / como si aún pudiese haber otra / más nocturna que ella. (N. del T.)*

En el fondo del fondo, en la mina del más allá (*In der Jenseits-Kaue)*, está la noche, la noche que siembra y dispersa como si hubiese todavía otra noche, más nocturna que ésta. Existe la noche, pero, en la noche, todavía unos ojos —¿unos ojos?—, cicatrices en lugar de la vista, llaman, atraen, de modo que hay que responder: *voy*, voy con un duro crecimiento en el corazón. ¿Adónde ir? Ir, acaso a ninguna parte, solamente allí donde —en el conjunto de las fisuras-grietas del morir— la luz incesante (que no ilumina) fascina. *Im Sterbegeklüft*[27]. No una sola falla o fisura, sino un conjunto indefinido —la serie— de fisuras, algo que se abre y no se abre o que se abre, ya por siempre cerrado, y no la apertura del abismo donde no podríamos más que deslizarnos en el inmenso, insondable vacío, más bien esas hendiduras o grietas cuya estrechura, la estrechez de la debilidad, nos capta,

[27] *En el abismo del morir. (N. del T.)*

junto al hielo de rayos
espera, cristal soplado,
tu irrecusable
testimonio.

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch. [28]

[28] Se trata del comienzo del poema «Sprich auch du» («Habla también tú»), perteneciente al libro de Celan *Von Schwelle zu Schwelle* (*De umbral en umbral*), que Blanchot citará completo al final de su texto. Este impresionante poema también está traducido por J. Á. Valente en su edición antológica de Celan. La traducción literal de este fragmento es: *Habla también tú, / habla el último, / di tu decir. (N. del T.)*

por un hundimiento imposible, sin permitirnos caer según el movimiento de una caída libre, aunque fuese eterna: he ahí acaso el morir, el duro brote en el corazón del morir, la prueba sin testigos a la que Celan ha dado una voz, uniéndola *a las voces templadas por la noche, voces cuando ya no hay voz, solamente un rumor tardío, extraño al tiempo, ofrecido como presente para cualquier pensamiento.*

La muerte, la palabra. En los fragmentos en prosa en que Celan afirma su visión poética, no renuncia nunca precisamente a una visión. En la alocución de Bremen[29]: *Los poemas están siempre en camino, están en relación con algo, tendidos hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo que se mantiene abierto y podría estar habitado, hacia un Tú con el cual se*

[29] J. Á. Valente ha traducido este texto en *Lectura de Paul Celan: Fragmentos*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1995, pp. 17-19. *(N. del T.)*

... der Tod ist ein Meister aus Deutschland

... la muerte, un maestro venido de Alemania

(*Todesfuge*) [30]

[30] «Todesfuge» («Fuga de muerte») es el título de uno de los poemas más conocidos de Celan, perteneciente a su primer libro, *Mohn und Gedächtnis* (*Amapola y memoria*), editado en 1952. *(N. del T.)*

podría tal vez hablar, hacia una realidad próxima a una palabra. En este mismo pequeño discurso, con extrema simplicidad y sobriedad, Celan hace alusión a lo que ha podido significar para él —y, por él, para nosotros— la posibilidad de la que no se le ha privado de escribir poemas en esa lengua a través de la cual la muerte vino a él, a sus allegados, a los millones de judíos y de no judíos, acontecimiento sin respuesta. *Accesible, próxima y no perdida, permanecía, en medio de todo lo que hubo que perder, esta sola cosa: la lengua. Ella, la lengua, permanecía no perdida, sí, a pesar de todo. Pero le fue necesario entonces pasar por sus propias ausencias de respuesta, pasar por un terrible mutismo, pasar por las mil espesas tinieblas de una palabra asesina. Pasó sin dotarse de palabras para aquello que había ocurrido. Pero pasó por este lugar del Acontecimiento. Pasó y pudo de nuevo volver a la luz,* enriquecida *por todo aquello. Es en este lenguaje en el que, durante estos años y los años posteriores,*

he tratado de escribir poemas: para hablar, para orientarme y aprender dónde me encontraba y dónde me hacía falta ir de forma que alguna realidad se esbozase para mí. Era, ahora lo vemos, acontecimiento, movimiento, encaminamiento, era el intento de ganar una dirección [31].

Habla, tú también, aunque fueses el último en hablar. Es esto lo que un poema —y quizás ahora estemos mejor preparados para entenderlo— nos da a leer, nos da a vivir, permitiéndonos retomar en él este movimiento de la poesía tal como Celan nos la ha propuesto, casi irónicamente: *La poesía, señoras y señores: esta palabra de infinito, palabra de la muerte vana y de la sola Nada* [32]. Leamos

[31] Blanchot cita literalmente una parte del *Discurso de Bremen* de Paul Celan. *(N. del T.)*

[32] Blanchot cita aquí un texto de Celan, «El Meridiano», editado en su versión española por la revista de poesía *Un Ángel Más*, n.° 1, primavera y verano de 1987, Valladolid, p. 64. *(N. del T.)*

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich —
doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weisst zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

este poema[33] en el silencio ahora sellado que él nos aporta dolorosamente:

Habla, tú también,
habla el último en hablar,
di tu decir.

Habla —
Aunque no separes el Sí del No.
Da a tu palabra también el sentido:
dándole la sombra.

Dale bastante sombra,
dale tanta sombra
como alrededor de ti la sabes difundida
entre
Medianoche Mediodía Medianoche.

[33] Se trata, como adelantamos en la nota 25, de «Sprich auch du» («Habla también tú»), perteneciente al libro de Celan *Von Schwelle zu Schwelle* (*De umbral en umbral*). *(N. del T.)*

Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings —
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du
stehst:
Wohin jetzt, Schattenentlblösster,
wohin?
Steige. Taste empor.
Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der
Dünung
wandernder Worte.

Mira por todos lados:
ve cómo eso se hace viviente alrededor —
¡En la muerte! ¡Viviente!
Dice verdad, quien habla de sombra.

Ve cómo se estrecha el lugar donde te
sostienes:
¿Adónde quieres ir ahora, tú carente
de sombra, dónde ir?
Sube. A tientas, sube.
Más delgado, más irreconocible, ¡más
fino!
Eso es en lo que te conviertes, más fino:
un hilo,
a lo largo del cual quiere descender, la
estrella:
para nadar abajo, debajo de todo,
allí donde se ve
centellear: en el oleaje
de las palabras errantes.

a Henri Michaux,
que, invisible, nos tiende la mano
para conducirnos hacia otra
invisibilidad

Partir.
De todos modos partir.

El largo cuchillo de ola del agua
detendrá la palabra.

Ilustración de Pierre Tal Coat

Este texto apareció por primera vez en el número especial (2 de marzo de 1972) de la *Revue de Belles Lettres* dedicado a Paul Celan.

COLECCION METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

LUCIANO ANCESCHI,: *La idea del Barroco.* Estudio sobre un problema estético.

ESTEBAN DE ARTEAGA: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal.*

ROSARIO ASSUNTO: *Ontología y teleología del jardín.*

INGEBORG BACHMANN: *Problemas de la literatura contemporánea.* Conferencias de Francfort.

ANTONIO BANFI: *Filosofía y literatura.*

LEON BATTISTA ALBERTI: *De la pintura y otros escritos sobre arte.*

MARÍA FERNANDA BENEDITO: *Heidegger en su lenguaje.*

ALBRECHT BETZ: *Hanns Eisler.* Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo.

MAURICE BLANCHOT: *El instante de mi muerte. La locura de la luz.*

MAURICE BLANCHOT. *La bestia de Lascaux. El último en hablar.*

JOSÉ LUIS BREA: *Nuevas estrategias alegóricas.*

GIORDANO BRUNO: *Los Heroicos Furores.*

EDMUND BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (2.ª ed.).

MASSIMO CACCIARI: *Drama y duelo.*

MATEI CALINESCU: *Cinco caras de la modernidad.* Modernismo, vanguardia, decadencia, *kitsch*, posmodernismo (2.ª ed.).

GIANNI CARCHIA: *Retórica de lo sublime.*
FERNANDO CASTRO FLÓREZ: *El texto íntimo.* Rilke, Kafka y Pessoa.
MIGUEL CERECEDA: *El origen de la mujer sujeto.*
LUIS CERNUDA: *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX.*
ESTEBAN DE ARTEAGA: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal.*
EUGENIO D' ORS: *Introducción a la vida angélica.* Cartas a una soledad.
EUGENIO D' ORS: *Lo barroco.*
EUGENIO D' ORS: *Tres horas en el Museo del Prado.* Itinerario estético, seguido de los *Avisos* al visitante de las exposiciones de pintura (3.ª ed.).
EUGENIO D' ORS: *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte.*
ALFREDO DE PAZ: *La revolución romántica.* Poéticas, estéticas, ideologías.
EUGÈNE DELACROIX: *El puente de la visión.* Antología de los *Diarios.*
RENÉ DESCARTES: *Compendio de música.*
DENIS DIDEROT: *Pensamientos sueltos sobre la pintura.*
MARCEL DUCHAMP: *Notas.*
MARSILIO FICINO: *De Amore.* Comentario a *El Banquete* de Platón (3.ª ed.).
ÁNGEL GABILONDO: *Trazos del eros.* Del leer, hablar y escribir.
HANS-GEORG GADAMER: *Estética y hermenéutica.*
A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: *Ut poesis pictura.* Poética del arte visual.
BENJAMÍN GARCÍA-HERNÁNDEZ: *Descartes y Plauto.* La concepción dramática del sistema cartesiano.
SERGIO GIVONE: *Historia de la estética* (2.ª ed.).
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Una teoría personal del arte.* Antología de textos de estética y teoría del arte.

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO: *Paisajes del placer y de la culpa.*
REMO GUIDIERI: *El museo y sus fetiches.* Crónica de lo neutro y de la aureola.
GEOFFREY H. HARTMAN: *Lectura y creación.*
LEÓN HEBREO: *Diálogos de amor.*
FRANZ HESSEL: *Paseos por Berlín.*
FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Cartas.*
RICHARD HUELSENBECK (ed.): *Almanaque Dadá.*
DANIEL INNERARITY: *Hegel y el romanticismo.*
JOSÉ JIMÉNEZ: *Imágenes del hombre.* Fundamentos de estética (3.ª ed.).
JOSÉ JIMÉNEZ: *Memoria.*
JOSÉ JIMÉNEZ y FERNANDO CASTRO FLÓREZ (eds.): *Horizontes del arte latinoamericano.*
K. P. KAVAFIS: *Prosas.*
SØREN KIERKEGAARD: *Temor y temblor* (2.ª ed.).
PIERRE KLOSSOWSKI: *El baño de Diana.*
ROSALIND E. KRAUSS: *El inconsciente óptico.*
BARBARA KRUGER: *Mando a distancia.* Poder, culturas y el mundo de las apariencias.
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Laocoonte.*
JOSÉ LEZAMA LIMA: *La materia artizada.* Crítica del Arte.
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Moralidades posmodernas.*
ANA M.ª MACARRÓN MIGUEL y ANA GONZÁLEZ MOZO: *La conservación y la restauración en el siglo XX.*
GIOVANNI MACCHIA: *Vida, aventuras y muerte de Don Juan.*
PEDRO MADRIGAL DEVESA: *Robert Musil y la crisis del arte.*
CHANTAL MAILLARD: *El crimen perfecto.* Aproximación a la estética india.
ANTONI MARÍ: *Euforión.* Espíritu y naturaleza del genio.
JOSÉ LUIS MOLINUEVO: *El espacio político del arte.* Arte e historia en Heidegger.
JOSÉ LUIS MOLINUEVO: *La estética de lo originario en Jünger.*

ANTONIO MONEGAL: *En los límites de la diferencia.*
LYNDA NEAD: *El desnudo femenino.* Arte, obscenidad y sexualidad.
ECKHARD NEUMANN: *Mitos de artista.* Estudio psicohistórico sobre la creatividad.
FRIEDRICH NIETZSCHE: *Estética y teoría de las artes.*
NOVALIS, F. SCHILLER, F. y A. M. SCHLEGEL, H. VON KLEIST, F. HÖLDERLIN y otros: *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (2.ª ed.).
JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El sentimiento estético de la vida (Antología).*
EDUARDO PÉREZ MASEDA: *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche.*
OLIVA MARÍA RUBIO: *La mirada interior.* El surrealismo y la pintura.
MEYER SCHAPIRO: *Estilo. artista y sociedad.* Teoría y filosofía del arte.
F. W. J. SCHELLING: *Experiencia e historia.* Escritos de juventud.
DAVID SUMMERS: *El juicio de la sensibilidad.* Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética.
WLADISLAW TATARKIEWICZ: *Historia de seis ideas.* Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética (6.ª ed.).
ALDO TRIONE: *Ensoñación e imaginario.* La estética de Gaston Bachelard.
JOSÉ ÁNGEL VALENTE y JOSÉ LARA GARRIDO (eds.): *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz.*
GIORGIO VASARI: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos* (Antología).
GIAMBATTISTA VICO: *Ciencia nueva.*
ROCÍO DE LA VILLA: *Guía del usuario de arte actual.*
STEFANO ZECCHI: *La belleza.*